



Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen

Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer,
Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi, Frank Dürr (Hg.)

Impressum

reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen
ISSN 1868-7199

© Prof. Dr. Barbara Lange
Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen
Bursagasse 1, 72070 Tübingen

FAX: 07071 – 29 53 04
Email: b.lange[at]uni-tuebingen.de
Homepage : <http://www.uni-tuebingen.de/Kunstgeschichte/html/lange.htm>

Gestaltung des Deckblatts : Gregor Hochstetter und Yvonne Schweizer
Gestaltung des Textkorpus: Julica Hiller-Norouzi und Yvonne Schweizer
Gesamtherstellung: Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort reflex 1

Abstracts

Philipp Freytag Einleitung:
Perspektiven auf die „Symbolische Form“.
Eine kritische Relektüre des Panofsky-Aufsatzes

Anna Schwitalla El Lissitzkys Manifest.
Ein avantgardistisches Gegenkonzept zu
Panofskys Perspektivtheorie

Claudia Fritzsche Das Raumkonzept in der holländischen
Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts

Angela Breidbach Horizont. Ein Begriff bei Erwin Panofsky und
Paul Cézanne

Julica Hiller-Norouzi Logos versus Aisthesis.
Die kunsthistorische Diaprojektion als
codierendes Instrument

Frank Dürr Erleben ohne Zentralperspektive:
Willi Baumeisters Montaru 9

Yvonne Schweizer Anamorphose als „Symbolische Form“:
William Kentridge und der aktivierte Betrachter

Barbara Lange Mitchells Perspektive.
Panofskys Aufsatz Perspektive als symbolische Form
und die Visual Culture Studies

reflex: 1

Bis heute gilt der Aufsatz von Erwin Panofsky Perspektive als „symbolische Form“ (1927) in bildwissenschaftlichen Diskussionen als eine wichtige Referenz. Kein Wunder, etablierte er mit seiner Fokussierung auf die Perspektive doch eine Lesart von Kunst, der die Praxis des Produzierens und der Akt der Wahrnehmung wichtiger sind als die Klassifikation der Form. Damit lieferte Panofsky ohne Zweifel wichtige Anknüpfungspunkte für eine wissenschaftliche Vorgehensweise, die die Produktionsbedingungen von Kunst als Teil der visuellen Kulturen begreift und dabei auf die Strukturen der Medialität genauso achtet wie auf die leibliche Positionierung der Rezipierenden.

Der Sammelband Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1) geht auf einen Workshop zurück, den wir im Mai 2008 am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen ausrichteten. Wir problematisierten den Stellenwert von Panofskys Aufsatz, indem wir ihn nicht nur im historischen Diskurs zu Raum am Beginn des 20. Jahrhunderts verorteten, sondern ihn auch mit dem Konzept der visual culture studies von W.J.T. Mitchell kontrastierten. Der Blick auf verschiedene künstlerische Praktiken zur Verbildlichung von Raum wie auf die Praxis der akademischen Kunstgeschichte bei ihrer Nutzung von Diapositiven rundeten das Spektrum ab. Die hier versammelten Aufsätze gehen auf die Vorträge zurück, die auf diesem Workshop vorgetragen wurden.

Mit dem Sammelband eröffnen wir die online-Publikationsreihe reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen in programmatischer Weise.

Tübingen, Mai 2009

Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer,
Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi, Frank Dürr

Abstracts

Philipp Freytag:

Einleitung: Perspektiven auf die „Symbolische Form“ – Eine kritische Relektüre des Panofsky-Aufsatzes

Indem Erwin Panofsky in seinem einflussreichen Aufsatz Perspektive als „symbolische Form“ (1927) Ernst Cassirers Philosophie der „Symbolischen Formen“ adaptiert, deutet er die zentralperspektivische Raumkonstruktion in der Malerei als „konventionales Kultursymbol“ (Michels/Warnke 1998). Im Rahmen des Workshops Raum – Perspektive – Medium im Mai 2008 wurde der Panofsky-Aufsatz in mehreren Vorträgen einer kritischen Relektüre aus Sicht der visual culture studies unterzogen. Als besonders problematisch erwiesen sich dabei vier Aspekte: die Vernachlässigung medialer Gesichtspunkte sowie der bedeutenden Rolle des Betrachters, Panofskys Nichtbeachtung alternativer Raumkonzepte und – damit eng verbunden – schließlich die Etikettierung der Zentralperspektive als quasi natürliches Ergebnis einer Art Evolutionsgeschichte menschlicher Raumwahrnehmung. Die Einleitung bietet eine zusammenfassende Analyse des Panofsky-Aufsatzes unter Berücksichtigung dieser vier Aspekte. Darüber hinaus werden die einzelnen Beiträge des Tagungsbandes vorgestellt.

In his influential essay “Perspective as ‘Symbolic Form’” (1927), Erwin Panofsky – adapting a concept by Ernst Cassirer – interprets central perspective in painting as a “conventional cultural symbol” (Michels/Warnke). The workshop Raum – Perspektive – Medium in May 2008 discussed Panofsky’s ideas from the point of view of visual culture studies. Critical reassessment showed that this art history classic grossly ignores both mediality aspects as well as the role of the observer. Moreover, Panofsky fails to discuss competing spatial concepts, instead depicting central perspective as a seemingly “natural” human way of perceiving space. The introduction closely analyzes structure and argument of Panofsky’s text as well as outlining the scholarly essays gathered in this volume.

Anna Schwitalla

El Lissitzkys Manifest. Ein avantgardistisches Gegenkonzept zu Panofskys Perspektivtheorie

Neben dem allgegenwärtigen Aufsatz von Erwin Panofsky Perspektive als „symbolische Form“ soll in diesem Text ein Gegenkonzept vorgestellt werden, welches sich zwar ebenfalls mit der Thematik der Perspektivgeschichte auseinander setzte, aber eine andere Zielsetzung damit verband. Dieses Gegenkonzept, verfasst als eine Art Manifestschrift, wurde 1925 vom russischen Avantgardekünstler El Lissitzky aufgestellt. In seinem Aufsatz K. und Pangeometrie verhandelt Lissitzky die Perspektivgeschichte nicht im Bezug auf die traditionelle Kunstwissenschaft, sondern zieht als Ausgangspunkt Kasimir Malewitsch Schwarzes Quadrat heran. Dieses „“, welches er mit der 0 in der Mathematik gleichsetzt, bildet für ihn die Grundlage um ein neues, zeitgemäßeres Raumkonzept auszuarbeiten. Da El Lissitzky auch als Künstler tätig war, finden seine theoretischen Aussagen in seinem Werk auch eine praktische Umsetzung.

Erwin Panofsky's essay "Perspective as 'Symbolic Form'" figures strongly in art history. At the same time, though, there are other theories of perspective as well. One of these ideas was established by the Russian avant-garde artist El Lissitzky [in the form of a manifesto in 1925]. In the following debate, the main focus will be on this other, more modern approach to the theory of perspective. El Lissitzky marks the origin of his idea not with the canonized Italian artists as in traditional accounts of the history of perspective. Instead, his theory is primarily based on Kazimir Malevich's "Black Square". With the image of a square, Malevich determined the specific foundation, on which Lissitzky's theory of perspective is based: As the number zero in mathematics, the starting point in art is defined as the black square. Another aspect is that El Lissitzky was not only a logician. He was an artist as well and consequently was able to express his theoretical thoughts in his own works.

Claudia Fritzsche

Das Raumkonzept in der holländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts

Am Beispiel der holländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts überprüfe ich Panofskys Annahme einer Korrespondenz zwischen Raumdarstellung und philosophischer Raumauffassung und entwickle diese weiter. Ich stelle dar, dass die Überwindung der Bildgrenze in den Betrachterraum hinein ein wesentliches Element dieser Stilleben ist. Anhand der Untersuchung des häufig zu findenden Motivs gespiegelter Figuren und der genauen Beschreibung von Pieter Claesz.' Stilleben mit Schinken und einem Korb mit Käsestücken zeige ich, dass die Vorstellung vom relativen Raum, die im Barock alternativ zur Vorstellung des absoluten Raums diskutiert wird, Ansatzpunkte bietet, um einerseits den nicht zentralperspektivisch konstruierten Raum der Stilleben sowie andererseits die aufgewertete Rolle des Betrachters angemessen beschreiben zu können.

This paper analyzes and further elaborates Panofsky's hypothesis of a correspondence between the representation of space and the philosophical imagination of space focusing on Dutch still-life painting of the 17th century. Crossing the borderline of the painting into the area of the observer is a constituting element of these works. I will engage in a detailed analysis of the quite frequently appearing motif of mirrored figures and of Pieter Claesz' Still-life with Ham and a Basket of Cheese in particular. This will reveal that the imagination of relative space, which in baroque times is discussed as opposed to the imagination of absolute space, offers the opportunity to on the hand describe adequately the space within still-life painting, which is not constructed along a central-perspective. On the other hand, it also allows the revaluation of the observer's enhanced position.

Angela Breidbach

Horizont. Ein Begriff bei Erwin Panofsky und Paul Cézanne

Der Begriff des Horizontes bei Cézanne kann sich nicht, wie bei Panofskys Perspektivsatz, auf einen fernen Streifen der Landschaft beziehen, auf dem alle Tiefenlinien zu einem zentralen Fluchtpunkt zusammenkommen. Cézanne spricht auch von „unserem Horizont“: Er sagt in seinen Briefen, das Auge werde „konzentrisch in Folge des vielen Schauens und

Arbeitens.“ Und: „Die Ränder der Gegenstände fliehen in Richtung eines Punktes, der auf unserem Horizont liegt.“ Wir kennen die sphärischen Formen „Zylinder, Kugel und Kegel“, nach denen Cézanne die Natur zu ordnen versuchte. Cézannes zusätzlicher Aspekt des „konzentrischen Auges“ ist ein Schlüssel, diese Sphären nicht nur als Gegenstands- sondern auch als Sehformen verstehen zu können. Anhand dreier seiner Gemälde werden die Sehformen der Stereoskopie und des Panoramas bei Cézanne untersucht. Weiteres Anschauungsmaterial kann zeigen, wie die sphärischen Sehformen sich aus der Lage und Bewegung des Sehenden in seinem Raum ableiten, wie Cézanne seine Horizonte mit sich getragen hat.

For Cézanne, the notion of horizon cannot mean, as in Panofsky's essay on perspective, a distant stripe in the landscape, where all deep lines come together in a central vanishing-point. In his letters Cézanne also speaks of "our horizon". He claims that the eye becomes "concentric as a result of all the looking and work". And: "The edges of things flee towards a point that lies on our horizon." We know of the spherical forms "cylinder, sphere, and cone", according to which Cézanne tried to order nature. In addition, his aspect of the "concentric eye" gives us a key to understand these spheres not only as forms of geometrical objects, but also as forms of seeing. On the basis of the description of three of the artist's paintings, the forms of seeing of stereoscopy and panorama will be studied. Further material will reveal, how spherical forms of seeing are derived from the observer's position and movement in space and how Cézanne carried his horizons with him.

Julica Hiller-Norouzi

Logos versus Aisthesis – Die kunsthistorische Diaprojektion als codierendes Instrument

Seit die akademische Kunstgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts die Diaprojektion als bevorzugtes Lehrmedium für sich bestimmte, änderte sich kunsthistorische Lehre maßgeblich. Fotografische Abbildungen von Kunstwerken prägen seitdem die visuelle Wahrnehmung von Kunst und geben eine bestimmte Sehrichtung der Wissenschaft vor. Einhergehend damit veränderte sich auch die Wahrnehmung der Medialität von Kunstwerken. Ich lote aus, welchen Einfluss die Diaprojektion mit ihren zentralperspektivisch organisierten Bildern auf diese Veränderung der Medialitätswahrnehmung hatte.

Teaching of academic art history changed profoundly, when the science decided on slide projection as its preferential medium of education at the end of the 19th century. Since then, photographic images of works of art characterize the visual perception of art and furthermore imprint a particular point of view onto the discipline. Along with that, the perception of the mediality of art changed. I will sound out in detail this influence of slide projection with its images organized according to central perspective on the change of perception of mediality.

Frank Dürr

Erleben ohne Zentralperspektive: Willi Baumeisters Montaru 9

Während eines Besuches im Kunstmuseum lassen sich oftmals verwirrte Betrachter vor konkreter Kunst beobachten. Das ästhetische Konzept dieser Kunstrichtung kann demnach auch heutzutage noch immer Unverständnis auslösen. Im Vergleich mit der Betrachtung von sogenannten „Fenster-Bildern“, wie sie Alberti in seiner Kunsttheorie beschreibt und Erwin Panofsky seiner Argumentation in „Perspektive als ‚symbolische Form‘“ zugrunde legt, liegen hier andere Wahrnehmungsprozesse und andere Formen der Imagination vor. Ausgehend von Panofskys Erklärung des Erlebnisprozesses im Angesicht von figurativer Kunst soll dieser Aufsatz die Frage klären: Wie kann nonfigurative Kunst erlebt werden? Am Beispiel eines Werkes (Willi Baumeisters Montaru 9) wird gezeigt, welche bedeutende Rolle Materialität, deren Raumbezug und der daraus resultierenden Technik des Sehens für die subjektive Erfahrung spielen. Mit Referenz auf kognitionswissenschaftliche und semiotische Interpretationsansätze (Kebeck, Eco) wird die Differenz zum perspektivischen Bild-Erleben herausgearbeitet.

On a museum visit, observers of concrete art often seem overtly confused. Even nowadays, the aesthetic draught of this kind of art obviously can still meet with viewers' incomprehension. This reaction results from particular differences in the processes of perception and imagination of concrete art when compared to the contemplation of pictures understood as the so-called 'windows into another world.' Based on Erwin Panofsky's explanation of the experience process of figurative art in "Perspective as 'Symbolic Form'", this article will approach the following question: How can nonfigurative art be experienced? With the example of one given piece of art (Willi Baumeister's Montaru 9), it will be shown how effects of mate-

reality, its spatial relations and the resulting viewing technique play an important role for the subjective experience. Moreover, interpretive attempts of cognitive sciences and semiotics (Kebeck, Eco) emphasize the difference between the experience of pictures with central perspective on the one hand and concrete art on the other.

Yvonne Schweizer

Anamorphose als "Symbolische Form": William Kentridge und der aktivierte Betrachter

Erwin Panofsky thematisiert, aber marginalisiert zugleich auch den Betrachter in seinem Aufsatz „Perspektive als ‚symbolische Form‘“. Von dem Versuch, dem Betrachter eine aktive Rolle in der Bildwahrnehmung, gar der Bildproduktion zuzusprechen, zeugen indes anamorphotische Medien, deren besondere Rezeptionsmodi sich William Kentridge in seinem katoptrischen Film *What will come (has already come)* aneignet. Er reflektiert mit der Verwendung anamorphotischer Verfahren die Stellung des wahrnehmenden Subjekts innerhalb des Bildes und nicht zuletzt die Bildlichkeit jeglicher Bilder.

Erwin Panofsky, in his essay "Perspective as 'Symbolic Form'", discusses and marginalizes the spectator at the same time. On the other hand, anamorphic media represent an attempt to place the spectator as an active part in the reception or even the production of images. These specific modes of reception are employed by William Kentridge with the help of the katoptric technique in his film *What will come (has already come)*. Using this anamorphic practice, Kentridge reflects on the position of the perceiving subject within the image and, as a result, on the iconic nature of images in general.

Barbara Lange

Mitchells Perspektive. Panofskys Aufsatz Perspektive als „symbolische Form“ und die Visual Culture Studies

In seinem programmatischen Text „Pictorial turn“ (1992) geht W.J.T. Mitchell ausführlicher auf Erwin Panofskys Perspektiv-Aufsatz ein. Dessen „grandiose Tapisserie“ – wie Mitchell Panofskys Verschränkung von einer Praxis des Sehens, bildlichem Raumkonzept, Weltbild und Kunstschaffen charakterisiert – klassifiziert er dort als ideologisch, da ein Blickregime

absolut gesetzt werde. Der vorliegende Aufsatz erörtert, dass diese Kritik zu kurz greift. Wie zahlreiche andere übernimmt auch Mitchell Panofskys Interpretation der Zentralperspektive als Normen schaffendes Bildsystem, obwohl dieses immer nur eine Option anschaulicher Verbildlichung von Raum war. Weniger Mitchells Reflexionen über die Betrachterfigur, als vielmehr die Analyse der Prozesse, die, auch durch die Wissenschaftspraxis, in den visuellen Kulturen eine Hierarchie der Bilder produzieren, eröffnen Möglichkeiten zur Diskussion über ein Blickregime durch die Zentralperspektive. Auch wenn Mitchell in „Pictorial turn“ keinen entsprechenden Analyseweg eröffnet, kann, wie ein Seitenblick auf seine späteren Veröffentlichungen zeigt, sein Konzept der visual culture studies prinzipiell hierfür eine Grundlage liefern.

In his essay “Pictorial Turn” (1992), W. J. T. Mitchell argues that Erwin Panofsky’s famous text “Perspective as ‘Symbolic Form’” is a complex composition of ideology. It is achieved by interweaving the practice of seeing with a pictorial conception of space as well as of the world, and the making of art. He labels it ideological, because it declares as absolute one particular regime of viewing. The paper points out that Mitchell’s critique is somewhat missing the point. Like many others, Mitchell adopts Panofsky’s interpretation of central perspective as a norm giving system. Yet, as a closer inspection reveals, this has only been one of many options of picturing space. Not so much Mitchell’s reflections on the observer but his analysis of those processes which create hierarchies in visual culture opens the possibility to discuss central perspective as a regime of viewing. Although Mitchell does not say as much in “Pictorial Turn”, later publications show that his concept of visual culture studies might very well be a solid foundation for investigating the role of central perspective.

Empfohlene Zitierweise

Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr: Vorwort zu reflex 1. In: Raum – Perspektive – Medium: Panofsky und die visuellen Kulturen. Hg. von Philipp Freytag, Anna Schwitalla, Yvonne Schweizer, Barbara Lange, Julica Hiller-Norouzi und Frank Dürr, Tübingen 2009 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 1, Hg. von Barbara Lange).

URL: ><http://tobias-lib.ub.uni-tuebingen.de/volltexte/2009/3914/><

URN:><http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bsz:21-opus-39148><

ISSN 1868-7199